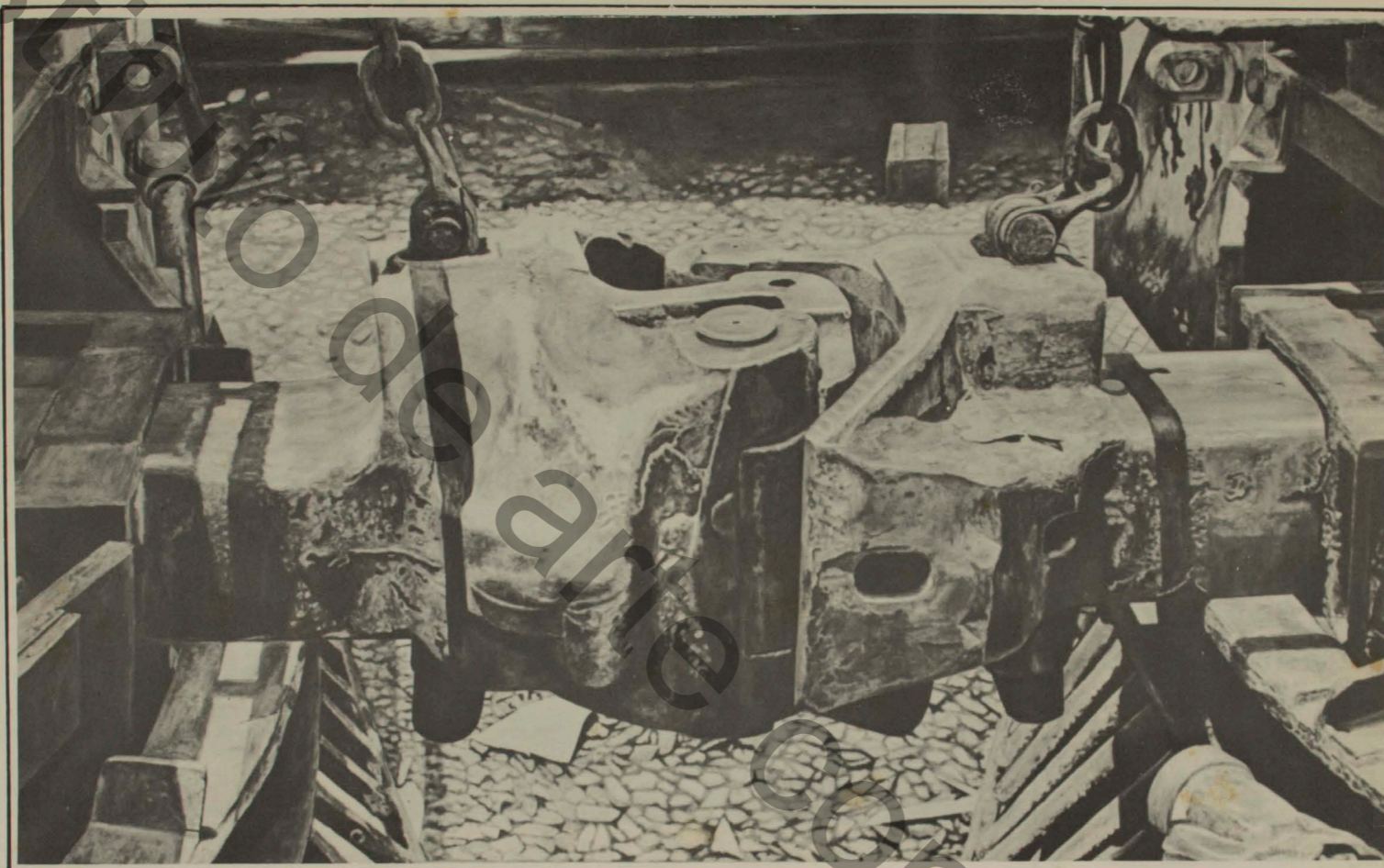


A FOTO É A REFERÊNCIA



"Locomotivas, Engates Frontais" — óleo — 1977

Nos últimos trabalhos que tenho feito, as sombras, os espaços escuros das locomotivas, são mais explorados. Selecciono as côres, avivo as côres, naturalmente sem modificar a fotografia, apenas transcendendo um pouco na côr; a forma é sempre a mesma, e os detalhes são exatamente aqueles da fotografia. Mas realmente eu transfiguro um pouco a côr. Isso é intencional, porque na verdade, o quadro que pinto não é, exatamente, a reprodução da fotografia que tiro.

artes: **Fotografia aí, seria então apenas referência?**

GPM — Sim, a fotografia é a referência. É o esboço que faço. Você falou, na apresentação que fez para o catálogo do Museu, que em 1840 Hercules Florence, disse uma coisa muito importante para o meu trabalho e para o trabalho de milhares de artistas de hoje; que a fotografia seria o esboço, a anotação importante do pintor, e daí por diante. E realmente, é. Porque eu poderia sentar frente a uma locomotiva, botar o bonezinho de pintor, pegar os meus esboços e passar horas e horas... Mas nunca pegaria aquele momento da locomotiva, aquele instante que a fotografia pega. Então, eu uso a fotografia como esboço. É como se eu tivesse

pego um modelo vivo, desenhando, e depois fosse ao ateliê pintá-lo. É claro que a fotografia me dá infinitamente mais elementos do que um esboço que eu fizesse. E a partir da fotografia, com a fidelidade formal da fotografia, eu transfiguro um pouco os elementos não formais.

artes: **Você atribuiria ao fato de ter cursado a faculdade de engenharia essa preferência pela máquina?**

GPM — Acho que é bem possível, porque apesar de não ter terminado engenharia, acho que tenho uma tendência muito grande à engenharia mecânica. Se tivesse escolhido melhor, talvez, naquela época, o curso que deveria tirar, eu seria ou arquiteto, ou engenheiro mecânico. Nunca engenharia civil. Eu jamais tive condições de fazer cálculos — nunca consegui extrair uma raiz quadrada. Na parte visual, formal, estética, eu gosto muito da máquina. Sempre gostei. E, na verdade, não escolhi por acaso a locomotiva como tema do meu trabalho. É um processo racional, por um lado, mas emocional por outro. Há razões anteriores, para a preferência pela máquina. Eu poderia muito bem estar fotografando pessoas, casas, tanta coisa. Mas escolhi. A escolha foi feita por alguma razão, e se por

algum tempo fiz curso de engenharia, tive contato com mecânica, com uma série de coisas que fundamentam a construção da máquina, é bem provável e é justo pensar, que eu tenha também por essa razão, escolhido esse motivo.

artes: **Não quero ser insistente, mas acho que a sua escolha, a sua determinação pelo tema locomotivas, deve ter razões. Gostaria de chegar a elas. Por exemplo, alguns hiperrealistas fixaram-se em fachadas, outros em motocicletas, outros em automóveis. Você conseguiria dizer por que a locomotiva?**

GPM — Foi uma pesquisa racional e eu cheguei quase por acaso na locomotiva. Agora, se eu parei na locomotiva, não foi, exatamente, por acaso. Porque eu pesquisei outras coisas e não parei nelas. Existe sempre uma sedimentação, através da qual a gente chega a uma escolha. E é claro que eu tive contato com a locomotiva, com a máquina, com o trem, durante muito tempo. E é uma máquina que me fascina muito mais hoje, do que naquele tempo, porque depois que comecei a pintar a locomotiva, comecei a conhecer mais a locomotiva. E uma máquina fascinante porque dá uma sensação de força, uma

sensação de poder muito grande. E simboliza muita coisa. Pintando a máquina, indiretamente, estou também pintando o homem. E a locomotiva é a máquina, no meu ponto de vista, que tem mais conteúdo de homem, de animal. Porque ela respira, ela grita, ela restolega, ela tem musculatura, ela acopia, ela puxa, ela tem uma organicidade muito grande; uma vicalidade. Há partes da locomotiva — tenho um quadro no Museu assim — que parecem um intestino. Tem uma série de tubulações que se entrecruzam, que se encontram, e se separam, que são quase víceras animais.

artes: **Do ponto de vista da psicologia, como você define sua locomotiva? Pela escola freudiana, ou pela de Jung?**

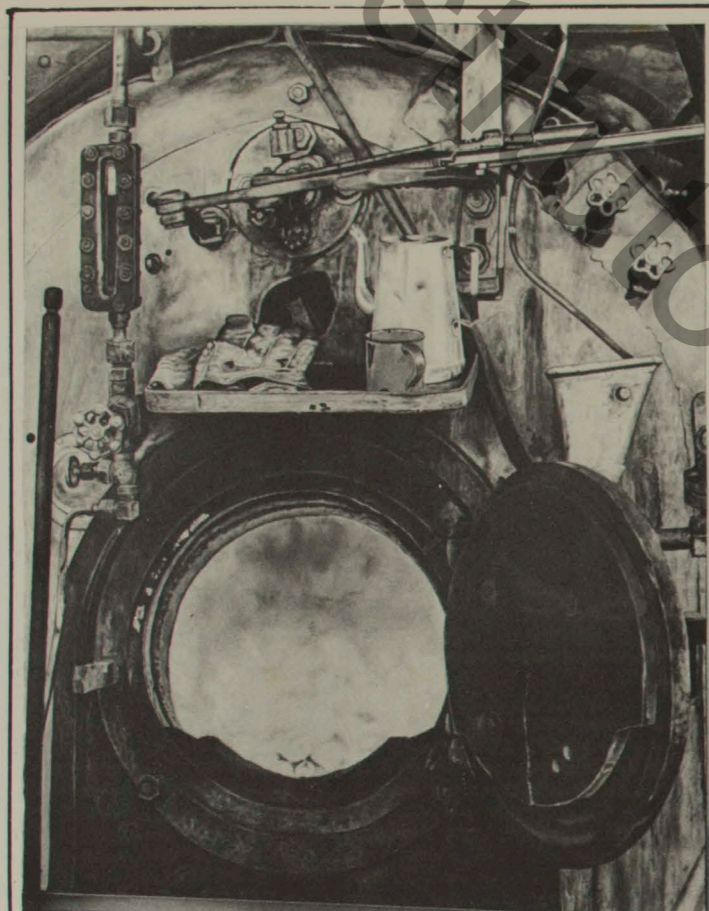
GPM — Eu, pessoalmente, sou mais freudiano do que junguiano, se bem que considero a teoria dos arquétipos uma coisa muito importante. Evidentemente há uma simbologia, toda ela pessoal, em qualquer coisa que se faça, sobretudo num processo criativo. Não se pode imaginar que um artista, que passa dez horas por dia pintando, sozinho, isolado no ateliê, não passe para o seu trabalho todos os seus problemas. Seja onde for, seja que tipo de trabalho

LOCOMOTIVA NÃO MORRE NUNCA

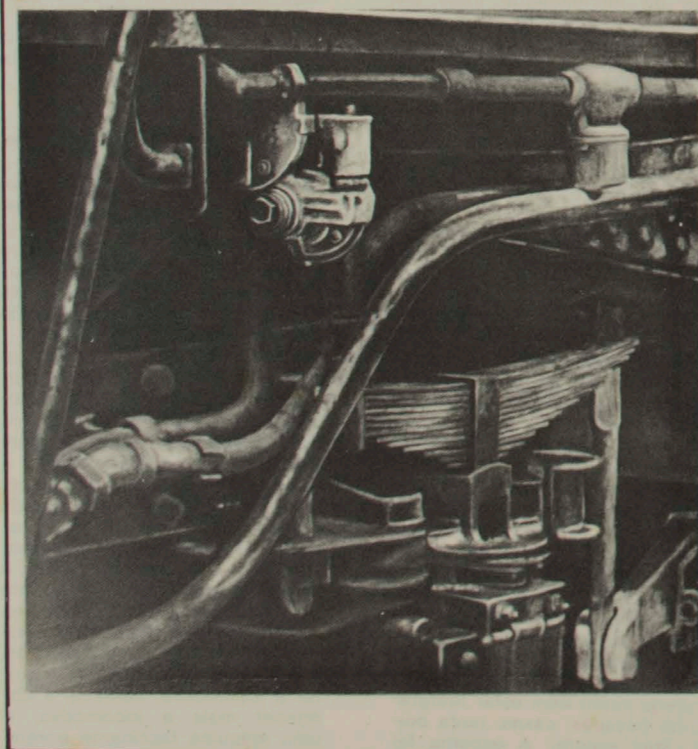
fôr; mas sobretudo num trabalho criativo, que é baseado em símbolos. Agora eu, realmente, não procuro analisar o meu trabalho sob esse aspecto. Eu tenho algumas conclusões já tiradas. Mas aí existem duas coisas: primeiro, acho que o trabalho de arte, num determinado ponto, passa do domínio do artista para o domínio das pessoas que vão vê-lo. Dos especialistas, da crítica, que são pessoas que se presume aparelhadas para analisar uma obra e chegar a uma conclusão. Inclusive os psicanalistas. Eu não analiso o meu trabalho, não tiro conclusões dele. Depois de pronto, acredito que esteja para a análise geral, de quem gosta, de quem vai pendurar na parede. Agora, todo trabalho que se faça nesse campo não deixa de ter influência da simbologia, da problemática psicológica de quem o criou. O meu trabalho, é claro, deve ter isso também. Eu vou contar uma história, a respeito da locomotiva a vapor, que acho muito importante. Um dia cheguei a um dos lugares onde fotografo periodicamente e perguntei ao chefe da oficina onde estava uma locomotiva Malé 202. Ele respondeu "nós tiramos o fogo dela".

Então entendi muito da locomotiva e da simbologia do meu trabalho. A locomotiva é uma força viva, é uma máquina viva, não morre nunca. Um automóvel a gente põe na garagem, desliga a chave, ele está parado, morto, inerte. A locomotiva a vapor sempre mantém uma chama de vida, está sempre com fogo. De manhã, na hora da locomotiva sair, eles avivam o fogo, esquentam mais a máquina, e saem. Agora, quando querem matar a locomotiva, tiram o fogo. Ela se transfigura, fica uma máquina inerte, enferrujada, não é mais a mesma locomotiva úmida, cheia de óleo, quente, com vapor, sempre respirando. Então, possivelmente, numa simbologia freudiana ou junguiana, eu simbolizo ali uma série de coisas, inclusive a força, o poder, a impotência da imobilidade, muitas vezes, a impotência diante de determinadas forças, mas a reserva de potência para aquele momento em que, reconquistar coisas. Acho que, talvez, isso seja importante.

artes: **Observei na série das locomotivas, a ausência quase total do homem. Isso me fez raciocinar, e refletir sobre o raciocínio. Em termos da solidão do homem, no que diz respeito ao seu isolamento. Quando um artista deixa de retratar os seus semelhantes, para retratar a máquina, deve haver alguma coisa. Acredito que um trem transiberiano, numa estepe, é exatamente a imagem dessa solidão a que me refiro.**
GPM — Acho que sim. Como você disse, creio que nada seja mais solitário do que um trem



"Locomotiva, Fomalha" — óleo



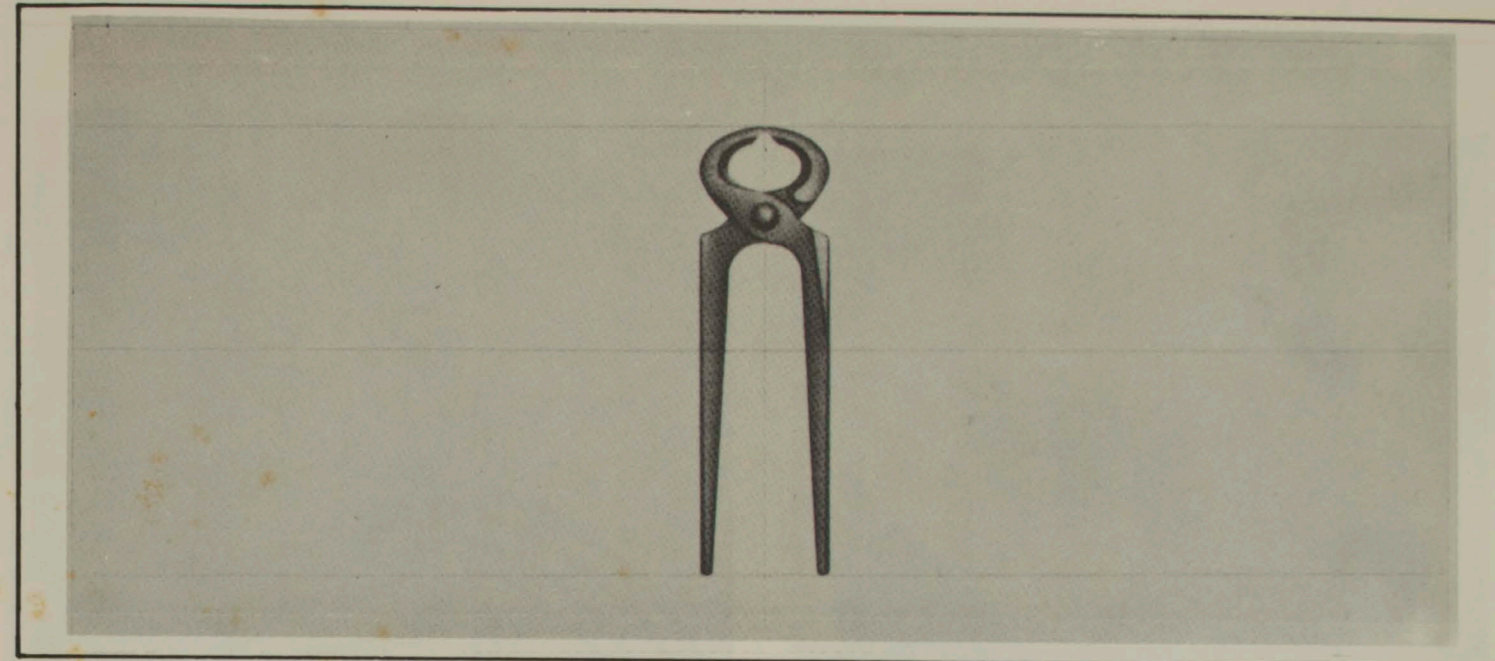
"Locomotiva Alco n.º 175" — óleo

transiberiano numa estepe. Mas é a solidão de um ser vivo, de um ser que está lutando, inclusive contra a própria solidão, porque ele vai chegar a algum lugar que não é tão solitário. Acho que a solidão é o mal da época, e que não há ser mais solitário do que o artista. Ele, na maior parte das vezes, cria solitariamente, no seu gabinete, no seu ateliê, no seu refúgio. Apesar de curtir meus amigos, de ter bons amigos, acho natural que, no momento da criação, eu seja uma pessoa solitária, inclusive muito perdida. Talvez essa solidão, e essa sensação de estar perdido, se reflita em meu trabalho e se simbolize na máquina. O meu trabalho é sempre em cima de máquinas; máquinas paradas, máquinas isoladas, geralmente em ambientes de semi-escurecimento, e acho que nada representa mais a solidão, do que elementos retratados assim.

artes: **Percebi, em dois trabalhos recentes, a presença de uma caneca, de um bule, de luvas, juntos à caldeira de uma locomotiva pronta para sair, em um dos trabalhos, no outro, um braço humano na cabine da locomotiva. Até então eu não tinha observado, em toda série das locomotivas, a presença humana tão direta. Isso é algum sinal, pode-se prever a presença do homem dentro das cabines? É o homem que está chegando?**

GPM — É possível que sim. Inclusive tenho um trabalho iniciado em Porto Alegre, uma tela muito grande, onde não se vê apenas a mão ou os vestígios do homem, mas o próprio homem na cabine da locomotiva. Além dessa tela, tenho uma série de estudos feitos. Acho importante que, num determinado ponto do trabalho, o homem que está sempre atrás desse trabalho, apareça. Eu sempre me pergunto o porquê da inexistência do homem, da pessoa humana, no meu trabalho. Mas, atrás da máquina, sempre se pressente o homem. Talvez desse pressentimento se chegue à presença real do homem, através da figura do homem. Além disso, a força da máquina talvez seja um símbolo da prepotência que anula muito o homem. A força que o homem criou mas, de repente, não dominou. Talvez, no momento atual, em que existe uma série de forças que anulam a liberdade, sobretudo do espírito de criação, e entre elas eu cito a Censura, acho que, quando eu sentir que há uma possibilidade de superação, do homem superar essa prepotência que pode ser caracterizada no meu trabalho pela presença da máquina, do peso, da força, talvez quando se vislumbrar mais liberdade, menos censura, mais possibilidade de expressão, possa então o homem aparecer com muito mais importância do que a máquina que o oprime.

REPRESENTAR, NÃO! APRESENTAR, SIM



O artista italiano Tino Stefanoni está no Brasil, a convite de Franco Terranova. Mostrou seus trabalhos na Galeria Arte Global, em São Paulo, e prestou ao artes: com exclusividade, o depoimento que publicamos abaixo. Nele Stefanoni fala sobre sua obra, seus métodos e suas origens.

PAISAGEM E MEMÓRIA

O artista conceitual, geralmente, pensa que o produto é o resíduo físico de uma idéia. Isto não é a coisa mais importante do trabalho. O importante é a idéia. Trabalho em uma área conceitual, mas acredito que meu produto, meu trabalho, é o importante. Através dele podemos ver passar a idéia. Não é somente um resíduo físico. Em todo o caso, penso estar enquadramento neste movimento. Cheguei a este tipo de trabalho, não com o intuito de fazer arte conceitual. Há muitos anos eu fazia paisagens, verdadeiras paisagens. Havia, por exemplo, a árvore, a casa, a terra, a montanha. Então era realmente uma paisagem, não esquemática, mas no próprio nível de paisagem. Larguei este trabalho em 1964, mas depois ele voltou como uma espécie de memória.

Um botão em relevo sobre a tela, como uma bolha de sabão. Nesse botão haviam paisagens feitas como na memória, um pouco esquemáticas. Depois as paisagens se transformaram em objetos. Fazia os objetos não mais em botões, mas cortados em relevo e aplicados na tela. Depois tirei os relevos e deixei os objetos sobre a tela. Era

um abecedário óptico. Fazendo este tipo de trabalho, não queria representar as coisas, mas sim apresentar as coisas. Isto significa que todos os meus sentimentos estão fora. Durante o momento da criação, eu posso sentimentos, mas ao fim, todos os sentimentos estão fora. Posso explicar mais claramente: quando um avião para em um aeroporto, o homem faz os sinais da forma mais simples e precisa possível, incomputável e universal. Estes sinais interessam ao meu trabalho, porque as imagens que eles transmitem são os resultados essenciais das idéias: trazer o avião para a sua pista. Estou fazendo um alfabeto óptico. Vou procurar as imagens que substituem as palavras. Fiz uma experiência com um computador.

Peguei todos os funis, que se pode achar em uma cidade, e puz em um computador. O computador fez o meu trabalho e deu-me um funil que para mim começou a ser "o funil". Um funil, que, se você fechar os olhos, pensará exatamente naquele modelo de funil. É exatamente isto que quero apresentar. O funil típico. Um funil, uma camisa, ou qualquer outra coisa da vida cotidiana. Alguma coisa a qual pegamos, tocamos e que seja a documentação de nossas vidas.

TEMA E RUPTURA

Um artigo de Caldino falava do homem e de todas as suas coisas na vida cotidiana, e também sobre a bomba N. Pensei muito, pois seu artigo corresponde exatamente ao trabalho

que estou fazendo no momento. É muito difícil despir uma imagem de seu significado literário. Gostaria de fazer a imagem típica, universal. Mas nós temos os olhos, o paladar, a audição, a dicção. Cada vez que fazemos uma escolha, não fazemos uma criação, mas uma escolha. Não posso lhe dar a idéia de uma coisa, queria somente chegar à idéia, porém vivemos biologicamente e devemos tomar posse do que nós temos. O significado literário, se existe, existe por acaso. Quero somente apresentar o meu trabalho. Seu significado está ligado à sua imagem. Minha procura visa somente a apresentar o objeto de maneira objetiva e sem imposição, livremente. É por isso que fiz esta experiência com o computador. Se existe significado literário, ele está dentro da imagem e não posso tirá-lo. Ele ficará sempre lá.

Na paisagem existe uma escolha e depois a razão da escolha dos objetos; existe um objeto sobre uma paisagem e, depois, toda a paisagem se desfaz. Há uma ruptura temática. Não foi muito simples chegar a isto, porque quando fazia paisagem sobre tela, já era uma montagem de objetos, mas ainda era uma paisagem. No momento em que faço a memória da paisagem, a paisagem se transforma em objeto. É por este motivo que pensava nos objetos quando uma paisagem se transformava em um objeto.

Pensei então que poderia também pôr paisagens em meu trabalho, como uma espécie de objeto, e os verdadeiros objetos da vida cotidiana.

A BUSCA DO MÉTODO

Minha mostra na Galeria Arte Global, apresentou obras realizadas entre 1968 e 77. Agora, por que meus trabalhos são assim? Vou explicá-los pensando na figuração das coisas, como fazia antes.

Pensei em fazer coisas mais analíticas, mas havia o problema de traduzir a idéia sobre a tela. Pensei em muitas coisas. Na fotografia por exemplo, no hiperrealismo. Finalmente vi que o modo mais preciso para apresentar este tipo de trabalho, era um método acadêmico. E, como você pode ver, minhas obras são feitas ao modo acadêmico, somente com um lápis. É uma maneira até um pouco fria de fazer as coisas. Sem sentimento. O hiperrealismo é completamente diferente. O realismo e a fotografia também. A maneira acadêmica, como meio, é uma espécie de visualização das mais abstratas. Todas as vezes que faço um certo trabalho, algumas pessoas me perguntam o que farei depois. Digo sempre que não sei. Mas vi que entre todas as coisas que fazia e faço, há uma certa lógica. Por isso é óbvio que podemos falar, discutir e não estarmos de acordo sobre o meu trabalho; mas não se pode dizer que meu trabalho não tem lógica. Desde as paisagens até o que faço hoje.

Podemos então dizer que em meu trabalho atual o objeto ocupa o lugar da paisagem. É a paisagem o do objeto. Quando voltei a fazer paisagem, não a fazia como um impressionista, por exemplo. Fazia somente a apresentação de uma paisagem.

DE CONCRETISMO & FIAMINGHI

Fiaminghi — Têmpera sobre tela — 1977



Depois da exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, (1950-1962), apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e posteriormente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, era de se esperar que além da reação natural dos papas, dos teóricos do Concretismo e Neo Concretismo, alguns artistas também se manifestassem.

Menos de três meses passados do vernissage da mostra paulista, Décio Pignatari em agressiva e contundente declaração à revista Arte Hoje, Ano I, N.º 2, considera a mostra bolada e organizada pela historiadora de arte e diretora da Pinacoteca, Aracy Amaral, como revisionista e oportunista. Já que estava com a mão na massa, aproveitou. Deu um malho firme em Ferreira Gullar, responsabilizando-o como um dos interessados na inversão do processo histórico artístico brasileiro, no que tange ao concretismo. Gullar em resposta à Pignatari, considerado como "proyecto vanguardista", deixou claro não estar interessado em polemizar. Declarando que, "Concretismo como Neoconcretismo, são para mim, coisas do passado, mortas e enterradas", Gullar também não perdeu a oportunidade para dizer que a poesia concreta que anda por aí e já faz parte dos currículos de cursinhos e faculdades, não passa de "um equi-

voco prático e teórico da nossa literatura." Nas águas paradas de nossas artes plásticas, onde o morno e requentado já se tornaram lugares comuns, a polémica entre Pignatari e Gullar, embora limitada em suas bases, pois Gullar recusa-se a por mais lenha na fogueira, merece toda nossa atenção, pois tem um significado profundo: a volta ao diálogo, ainda que conflitado, mas sempre diálogo. Oportunismo neste momento de monólogo vertical, de cima para baixo, em que aqueles que falam são sempre os mesmos e poucos. E quase sempre não dizem nada.

FIAMINGHI

Enquanto os rumores da polémica repercutiam nos ateliers, galerias, museus, bares e botiquins, um artista concreto, participante da manifestação concretista paulista, rompeu o longo silêncio a que se auto impôs a maioria dos concretistas. Hermeindo Fiaminghi, como a Fênix ressurgida das cinzas "do morto e enterrado" e agora exumado Concretismo, voltou a expor. Poder-se-ia objetar que a exposição de Fiaminghi na galeria A Ponte, rua Haddock Lobo, 1005, foi um anacronismo histórico artístico. Afinal, o próprio Gullar, um dos exegetas do Concretismo e Neoconcretismo

faz questão cerrada de não voltar ao assunto. Por que então esta exposição? Será que a mostra da Pinacoteca foi para os concretos um toque de reunir? De voltar a ocupar os espaços dos museus, galerias, jornais e revistas? Talvez.

Se para Gullar o concretismo é defunto para muitos artistas que participaram daquela manifestação artística, continua, como aquele célebre anúncio de scotch, still young. Fiaminghi é um deles. Para ele o impulso, a carga artística, estética que determinou o gesto criativo, continua vivo e em perfeita saúde. Embora saiba, como todos nós, que o momento histórico, cronológico, do Concretismo e Neoconcretismo, já eram. Isso porém não impede que aqueles artistas que se filiaram àquela escola, se é que podemos considerá-la assim, façam, como Fiaminghi, um retorno ao passado, tomando-o como referencial para o presente. Definitivamente, não creio em ciclos fechados.

Acredito somente na abertura ou aberturas das proposições. Sobretudo, na perene continuidade do gesto artístico. Não acredito na obra isolada. Única. A obra de cada artista começa no seu primeiro rabisco, quando a arte ainda não existe para ele. Mas, é continuação dos graffiti

de Lascaux, de Altamira. Faz parte de sua obra, mas também integra todas as obras do universo. É parte integrante vital.

O fato de Fiaminghi, reportar-se ao Virtuais dos anos 50, as retículas COR-LUZ dos anos 60, reciclando-os, emprestando-lhes nova existência e vivência, não só me pareceu coerente, como também inteligente. Sempre acreditei muito mais, em variações sobre um mesmo tema do que em especulações pretensamente criativas, que não levam a nada. Quando muito a diluições que se caracterizam pela inconsistência artística e pela total ausência de uma ideologia própria.

Em matéria de arte, declaro-me poundiano; só acredito em arte quando "carregada de significado até o máximo grau possível". Nesta exposição, este significado existe. O simples fato de Fiaminghi voltar aos estudos dos anos 50, significa do ponto de vista filosófico e estético, que o artista considera-os essenciais à obra do presente. Para ele aqueles estudos, são fontes não exauridas. Válidas, atuantes. Detentoras de tal força, que 20 anos depois, impõe-se com vigor e presença. Saudosismo? Nostalgia? Oportunismo? Não! Apenas a reafirmação de um gesto do passado, continuando-o no presente. Nada mais.

CARLOS VON SCHMIDT